CINECLUB NUCLEO

www.cineclubnucleo.com

- Fundación sin fines de lucro
- Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubes
- Miembro de la Federación Internacional de Cine Clubes
- Declarada de interés especial por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires

Temporada Nº **56**

Exhibición Nº **7189 7190**

Cine **GAUMONT**

Usted puede confirmar la película de la próxima exhibición llamando al 4825 4102, o escribiendo a nucleosocios@argentina.com

Buenos Aires, martes 29 de septiembre de 2009

Todas las películas que se exhiben deben considerarse **Prohibidas para menores de 16 años**

LOS ABRAZOS ROTOS

(España - 2009)

Dirección: PEDRO ALMODÓVAR. *Guión*: Pedro Almodóvar. *Fotografía*: Rodrigo Prieto. *Música original:* Alberto Iglesias. *Diseño del film:* Antxón Gómez. *Montaje:* José Salcedo. *Asistente de dirección*: Guillermo Escribano. *Mezcla de sonido*: Pelayo Gutiérrez. *Dirección de arte:* Víctor Molero *Vestuario*: Sonia Grande. *Elenco:* Penélope Cruz (Lena), Lluís Homar (Mateo Blanco / Harry Caine), Blanca Portillo (Judit García), José Luis Gómez (Ernesto Martel), Tamar Novas (Diego), Rubén Ochandiano (Ray X), Marta Aledo (Maribel), Agustín Almodóvar, Enrique Aparicio, Yuyi Beringola (Recepcionista Cinearte), Javier Coll, Juan Bautista Cucarella, Sabine Daigeler, Sergio Díaz, Lola Dueñas, Lyng Dyrup, Viviana Espinoza, Asier Etxeandia, Jaime Fernández-Cid Buscató, Mariola Fuentes, Carlos García Cambero, Esther García, Javier Giner, Fernando Iglesias, Chus Lampreave, Carlos Leal, Fernando Lueches, Carmen Machi (Chon), Kiti Manver (Madame Mylene), Dani Martín, Kira Miró, Ángela Molina, Rossy de Palma (Julieta), Jons Pappila, Ramón Pons, Diego Romaña Garcia, Chema Ruiz, Carlos Sampedro, Jaime Santos Gonzalez, Alejo Sauras, Cote Soler, Enrique Vargas. *Productor:* Esther García. *Productor ejecutivo*: Agustín Almodóvar. *Productoras*: El Deseo S.A., Universal International Pictures (UI). *Duración original*: 127’.

Este film se exhibe por gentileza de United International Pictures

El Film

A estas alturas hemos perdido toda inocencia ante un estreno del consagrado Almodóvar, tanto por los condicionantes del público general como por las del crítico en particular, que se debate entre el incienso abrumadoramente mayoritario con que se recibe ese estreno y el desacuerdo sospechoso y expuesto de inmediato al reproche (la envidia como argumento arrojado a quien disiente). Pesa tanto el paratexto del óscar a Penélope Cruz, de la presencia mediática del director y de su corto La concejala antropófaga como inédito (o no tanto) mecanismo de promoción del largometraje que el visionado de éste resulta imposible sin una buena cantidad de prejuicios, sean a favor o en contra.
Prácticamente articulada en dos tiempos (la actualidad y unos tres lustros atrás), cuenta la historia de amor y pasión de un director de cine, Mateo Blanco, con una actriz, amante de un hombre adinerado mucho mayor que ella. Mateo ahora está ciego es cuidado por una amiga productora, Judith y el hijo de ésta, Diego. Ha dejado atrás un pasado y quiere sobrevivir con otro nombre, pero los secretos acaban desvelándose en cuanto Diego sufre un accidente y necesita cuidados. Con esos dos tiempos se quiere articular una intriga suficiente como para hacer avanzar el relato en diversas subtramas y personajes.
Película de cine en el cine, tras los personajes de directores de **La ley del deseo** y **La mala educación**, es el tercer alter ego de Almodóvar, debidamente transformado, claro, en la figura de Mateo Blanco / Harry Caine que interpreta con la solvencia que le caracteriza Lluís Homar. No sólo del cine como profesión, sino del cine como referencia (ahí está la cita de Viaggio in Italia –aquí llamada **Te querré siempre**- de Rossellini con los amantes de piedra de Pompeya) y hasta como autorrefencia, con la recreación del supuesto rodaje de **Mujeres al borde de un ataque de nervios** ahora rebautizada como “Chicas y maletas”. Pero también es una película que remite al cine en la forma de exponer los conflictos y de hacer presentes los sentimientos de los personajes que, más que a experiencias reales, nos llevan a pensar en términos cinematográficos: un ejemplo entre otros muchos, la caída por la escalera de Lena (Penélope Cruz). A través de la película “Chicas y maletas” mal montada por el productor como venganza, con los peores planos elegidos, se habla de la manipulación

torticera de la obra artística y de la destrucción del prestigio del creador. Por no referirnos a los cameos y presencias agradecidas, con actrices en pequeños papeles (Ángela Molina, Lola Dueñas, Kivi Mánver, Mariola Fuentes, Rossy de Palma, Kira Miró y Chus Lampreave) que, inevitablemente, llevan al espectador a una labor de reconocimiento –en el doble sentido de identificación y homenaje- propia de una recepción autoconscientemente cinematográfica.

El mismo cine deviene también –y, quizá, principalmente, por encima de todo lo anterior- herramienta de conocimiento con la cámara de Ernesto hijo / Ray X que documenta el rodaje de una película y sirve para desvelarle a Ernesto padre la infidelidad de Lena, aunque para ello necesite reconstruir los diálogos con una persona experta en la lectura de labios. Es la omnipresente cámara de vídeo el medio para ese conocimiento y, para el joven Ernesto, el intermediario entre su mirada y la realidad. De igual modo, gracias a esa cámara consigue Mateo Blanco ser consciente de los últimos momentos antes del grave accidente de coche; es decir, que la grabación audiovisual le revela una información decisiva que para él pasó desapercibida en su momento. Desbordante de cine, por el corsé de la apariencia, representación y artificio inherente al mundo del cine como paralelo al real.

Al igual que en **Hable con ella** o en **Volver**, en éste Almodóvar maduro (sesenta años en 2009) aparecen hospitales, enfermedades y la amenaza de la muerte con una centralidad dramática inexistente en otros títulos: la ceguera del protagonista es enfermedad física, pero también –y sobre todo- es la herida moral en quien se vale de la visión para situarse en el mundo y hacer de la mirada su forma de aprehender la realidad. Esa centralidad se debe a la condición radical, extrema, que adquieren los conflictos abordados y a un tratamiento del que está ausente el humor –con la excepción del epílogo o falso final- probablemente porque a estas alturas el director ya no tiene necesidad del chiste o la provocación gamberra ni el pudor le impide lanzarse a tumba abierta. Ese epílogo, con Carmen Machi, es prácticamente una pieza aparte que ha dado lugar al citado cortometraje.

El equilibrio es interesante entre distintos personajes y las situaciones que supuestamente están viviendo; así, mientras la relación de Mateo y Judith tiene garra en su historia no explicitada (menos en la revelación del secreto que no logra alcanzar la altura de clímax a la que parece aspirar), en el caso de la historia de amor de Lena y Mateo todo parece deliberadamente más dicho que vivido, apuntado antes que representado.

(J.L. Sánchez Noriega, extraído de www.cineparaleer.com)

Cinco motivos para verla

1. Por apabullante.

Es difícil no sentirse desbordado por la que sin duda es la película más condensada, polisémica y elaborada de Almodóvar. Aquí, más que nunca, el director apela a lo emocional y se plantea la narración de manera acumulativa: cada plano es un universo complejo en sí mismo que, consecuentemente, puede disfrutarse por separado pese a formar parte de un todo, como ocurre con los pedazos de fotos rotas que aparecen en el film. **Los abrazos rotos** es, en realidad, un collage que encuentra su sentido no tanto en el orden "lógico" de sus elementos como en la suma intuitiva de los mismos. La propuesta es arriesgada porque amenaza en algunos momentos con la dispersión y la bajada de ritmo, pero es tan generosa con el espectador que nunca, pese al continuo bombardeo de sensaciones estéticas en estado puro, comete el error de saturarlo ni cansarlo. Al contrario, **Los abrazos rotos** es un film intrigante, no tanto por su trama de regusto *noir* como por su condición de obra artística que se ofrece continuamente al espectador para ser interrogada por él. Consecuentemente (y como ocurre con el tramo final de la filmografía almodovariana), **Los abrazos rotos** impacta en un primer contacto, pero se despliega y se reescribe en sucesivos visionados.

2. Por estética.

Aunque **Los abrazos rotos** tiene una evidente deuda con el universo cinematográfico, conviene no perder de vista su carácter pictórico: como decíamos, su estructura es el collage y su relación con el espectador apela más a las reflexiones nacidas de la contemplación sensorial que a la lógica de lo puramente argumental. A ello cabe añadir la excelente utilización de cuadros que, lejos de la simple cita culturalista, se convierten en elementos imprescindibles para dotar a los espacios de atmósferas emocionales determinadas: frías y afiladas (con obras del último Warhol), barrocas y asfixiantes (ese gigantesco bodegón en la casa de José Luis Gómez), o surrealistamente inquietantes (Magritte).

3. Por cinéfila.

Al hilo de lo anterior, y ya moviéndose entre dos aguas (la pintura y el cine), se inscribe la magnífica fotografía de Rodrigo Prieto. Un trabajo denso, para nada manierista pese a tener como función, precisamente, no ocultar su artificiosidad. Porque en **Los abrazos rotos** cada encuadre, cada sombra y cada color no se escogen con la intención de reproducir la realidad, sino con la idea de mostrarnos su reformulación cinematográfica. Aquí, el cine no imita a la vida, es la vida la que imita al cine: la gente cae por las escaleras "como en las películas", según dice uno de los personajes. Y no es casual que la actriz Lena (Penélope Cruz), cuando pasa frente al plató que reproduce una sala de estar, comente a su acompañante: "Yo vivo aquí". ¿Se refiere al personaje en el que está trabajando o, en el fondo, a ella misma? Es éste un interesante juego de espejos que, afortunadamente, no convierte el recurso del cine dentro del cine en un simple ejercicio autorreferencial. En **Los abrazos rotos** se va más allá: lo que explica no podía explicarse de otro modo que no fuese del modo cómo lo explica el cine. Y de ahí el alto voltaje emocional y estético de **Los abrazos rotos**, que no es cine sobre cine, sino cine. A secas.

4. Por imperfecta.

De su complejidad nacen curiosamente algunas de sus imperfecciones, como determinadas fugas argumentales que se abren y cierran de manera algo caprichosa. Parece como si Almodóvar no quisiese dejarse llevar por lo torrencial de su propuesta y, de vez en cuando, pusiese el freno para revisar y reordenar lo que nos va proponiendo. Por suerte, la maquinaria ya ha adquirido velocidad de crucero y la propia lógica de la película sobrepasa a su creador

que, como dice Lluís Homar en un momento del film, acaba trabajando a ciegas. No obstante (y este es un rasgo poco analizado, pero ciertamente curioso de la obra de Almodóvar) esos desajustes, esos titubeos, esos pasos en falso se acaban integrando en el film de manera armónica o, cuanto menos, de manera inesperadamente necesaria a la hora de configurar la propia identidad de la obra. En cierto modo, las dudas del Almodóvar creador impregnan todas sus películas, que así se dotan de vida, de credibilidad, y se alejan del aspecto embalsamado de cierto cine de autor.

5. Por los actores.

Nuevo pleno interpretativo en **Los abrazos rotos**. Que nadie se coma a nadie (pero que todo el mundo brille) solo puede ser resultado del indiscutible tacto de Almodóvar con los actores. Se intuye, además, la generosidad de cada uno de los intérpretes a la hora de poner su trabajo al servicio del de los demás. Y, de este modo, **Los abrazos rotos** no se convierte en un film con grandes interpretaciones, sino en un film perfectamente interpretado.

(Extraído de www.eldoctormaligno.blogspot.com)